

EL MUNDO DIGITAL, SHAKESPEARE Y EL TEATRO ÁUREO ESPAÑOL: POSIBILIDADES Y LÍMITES¹

Los avances en la tecnología digital han tenido un gran impacto en lo que significa la representación actual de Shakespeare, y por añadidura en el teatro áureo español. La digitalización ha cambiado radicalmente la manera en que abordamos y vemos la obra teatral, bien sea Shakespeare o bien la comedia; en qué consiste dicha obra; cómo se difunde; y qué influencia tendrá en la vida cultural.

Como punto de partida, hemos tomado la duda planteada por Christie Carson y Peter Kirwan, editores del libro *Shakespeare and the Digital World* (Carson y Kirwan: 2014a: 1): si los estudios shakesperianos están actuando o reaccionando frente a la innovación en los medios de comunicación y en la tecnología, si la investigación y la práctica están liderando o siguiendo las innovaciones tecnológicas. Las sugerentes perspectivas ofrecidas en el libro pueden dividirse en dos partes: la primera aborda proyectos digitales teóricos y prácticos, aplicables a la investigación y a la pedagogía shakesperianas; y la segunda vuelve a definir los límites del estudio shakesperiano en la página web, en cuanto a la publicación y la identidad académica. Lo que se dice de cómo la era digital implica retos

¹ Entregado: 23 de abril de 2020. Aceptado: 27 de junio de 2020

con respecto a la enseñanza, la investigación, la publicación y la representación teatral de Shakespeare se extiende asimismo al estudio del teatro del Siglo de Oro.

Estas cuestiones quedan aún más elaboradas en los ensayos recopilados en el volumen enciclopédico editado por James Bulman, *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance* (2017). Abordaremos más adelante, de forma breve, algunas de las ideas presentadas en dicho tomo (que consta de 669 páginas), las cuales parecen estar relacionadas con la temática de la difusión (y la supervivencia) del teatro áureo español en la próxima década del siglo 21.² Como colofón, haremos mención de la pandemia del Coronavirus-19 que ha causado un fuerte impacto cultural, sobre todo en cuanto a la difusión extendida de las artes escénicas por medios digitales.

Algunas aportaciones de *Shakespeare and the Digital World*

En la conclusión al libro, los editores de *Shakespeare and the Digital World* opinan que, en términos de la enseñanza, la digitalización tanto de Shakespeare como de la comedia ofrece gran flexibilidad y durabilidad. La culminación de la digitalización del fondo antiguo completo de la colección de Teatro del Siglo de Oro de la Biblioteca Nacional (manuscritos e impresos), al igual que el proyecto de *Early English Books Online*, aumentan la experiencia material de las lecturas a través de las funciones técnicas tales como búsqueda y comparación de textos múltiples—todo lo cual resultaría imposible si la lectura fuese materialmente realizada sin nada más (Carson y Kirwan: 2014b: 244). La digitalización del teatro supone también la posibilidad de tener momentos compartidos que puedan, por voluntad propia, ser parados, repetidos, rebobinados, reeditados (244).

Por lo que respecta a la investigación y la publicación, Carson y Kirwan (2014b: 244) hacen surgir una pregunta clave al comentar uno de los ensayos: ¿hasta qué punto podría o debería el crítico recuperar el habla, dentro de un mundo en línea que da prioridad al anonimato y el seudónimo, con lo cual cualquier texto podría ser fácilmente reescrito o rehecho, y los parámetros de la discusión determinados no por los autores sino por los «usuarios»? Pongamos por caso la advertencia de Sharon

² Véase asimismo el detallado análisis crítico de Fischer: 2020.

O'Dair (2014: 115-26): que los modelos de libre acceso tienden a hacer resaltar el formato de «blog», a costa del arte de escribir a través del tiempo, lo cual permite formular la siguiente pregunta candente: ¿qué consecuencias trae el uso de nuevos formatos digitales para la autoría y la autoridad del discurso shakesperiano, y por ende, el de la comedia? (Carson y Kirwan: 2014b: 248).

Al igual que la digitalización de la edición ofrece infinidad de posibilidades, las tecnologías digitales también acaban ensanchando los horizontes de la experiencia teatral. No es de extrañar que según Pascale Aebischer, antigua editora del *Shakespeare Bulletin: The Journal of Early Modern Drama in Performance* (*Boletín de Shakespeare: revista de la representación de la obra dramática pre-moderna*), las herramientas digitales desestabilicen fundamentalmente la autoridad de la representación en vivo, tras involucrar al espectador en iluminar el sentido, dar una opinión («make meaning») antes, y sobretodo, después de ver una puesta en escena (Aebischer: 2013: 152-53; Carson y Kirwan: 2014b: 252). Podemos utilizar un ejemplo gráfico: Dominic Dromgoole, el director artístico entonces del *Globe Theatre* de Londres, en vez de hacer reproducir versiones digitales de las treinta y ocho producciones del festival «Globe to Globe» de 2012, destinadas a ser vistas globalmente en línea en varios idiomas, llevó su propio montaje de *Hamlet* a ciento noventa y siete países, y a doscientas dos sedes, durante un período de dos años. Haciendo hincapié en la importancia del evento en vivo, comentó Dromgoole:

There's something extraordinary about putting drama before an audience abroad which has limited English. It X-rays the play. It's like you flash a light and suddenly you see what the bone-structure is like within (Pasa algo extraordinario al representar una obra delante del público extranjero que domina poco el inglés. Se hace una radiografía de la obra, pues es como si un destello iluminara de repente la estructura ósea de la misma). (Dowd: 2013; Carson y Kirwan: 2014b: 252)

Se trata, pues, de resaltar la *presencia física* del público en la creación teatral (cosa que se pierde al ver la función en un aula digitalmente controlada). El proyecto de *Hamlet* fue en cierto sentido una reacción contra la proyección de una función ejemplificada con la iniciativa del *National Theatre Live*, según la cual los modelos de la distribución de la puesta en escena son el teatro en vivo, el teatro en vivo por medios

virtuales, o el teatro en vivo visto al repetirse dichas proyecciones por medios virtuales en fechas determinadas (Carson y Kirwan: 2014b: 253).

Si bien hay quienes piensan que las proyecciones del *National Theatre Live* privan a la experiencia teatral de la espontaneidad que proviene de la interacción entre actores y espectadores, convirtiendo a estos en co-creadores del hecho teatral («the theatrical event») (Carson y Kirwan: 2014b: 254), cabe destacar igualmente que el mundo en línea obliga a los espectadores vueltos «usuarios» a hacer frente a nuevas expectativas de participación. Sirva de ejemplo la idea de Dominic Cavendish (crítico de teatro para el periódico británico, *The Telegraph*) con respecto a los primeros días de *Shakespeare's Globe*: si bien el espacio vacío del *Globe* auténtico hacía que la imaginación de los espectadores se esforzara al máximo, volviéndose sumamente activa, dicho espacio vacío solía convertir a los espectadores en participantes, en intérpretes o «players» (Carson y Kirwan: 2014b: 256). A pesar, empero, de las ventajas obvias de lo digital en términos del alcance, la envergadura, la flexibilidad, la eficacia, y la colaboración, no se puede ignorar la advertencia de Carson y Kirwan:

The online world, like the capitalists system that fuels it, tends to encourage the largest possible audience of user/ customers/ patrons towards the mass consumption of the most easily recognised and reproducible products, which can mean a push towards the lowest common denominator (El mundo en línea, al igual que sucede en el sistema capitalista que lo alimenta, tiende a animar al mayor público de usuarios / clientes / patrocinadores hacia el consumo colectivo de los productos más fácilmente reconocidos y reproducibles, con lo cual se arriesga a condescender con el mínimo denominador común) (2014b: 255).

Algunas aportaciones de *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance*

Centrémonos ahora en ciertas ideas aparecidas en el tomo editado por Bulman (2017), antes citado, con el fin de ver el impacto que tendrán en la difusión (y sobrevivencia) del teatro áureo español. Empecemos diciendo que le costaría mucho al público de hace unas décadas reconocer lo que en ciertos casos constituyera hoy en día una representación shakesperiana (y, por extensión, áurea). Nuevas formas de adaptación y diferentes tipos de locales para hacer teatro han cambiado

radicalmente la relación entre actor y espectador, y la revolución digital ha transformado fundamentalmente el concepto de la representación en vivo.

Organizadas en cuatro partes que se entrelazan, las treinta y seis aportaciones al tomo hacen destacar las orientaciones diversas de la crítica teatral (Bulman 6–7). La primera parte, denominada «Experimental Shakespeare», explora varios modos y condiciones de la representación, estilos de interpretación, y opciones estéticas para determinar en qué medida Shakespeare (y por añadidura, la comedia) plantean problemas de envergadura y cómo pueden alcanzar cierta contemporaneidad con los movimientos de nuestro siglo. La segunda parte, llamada «Reception», pretende ver, por un lado, cómo y por qué el público reacciona de cierta forma ante una representación, y por otro, cómo y por qué los actores responden tal cual ante las circunstancias que los rodean; cómo las producciones «de inmersión» convierten a los espectadores en actores; y cómo la memoria y la cognición moldean y vuelven a moldear las representaciones que creemos haber visto. La tercera parte, nombrada «Media and Technology», examina la manera en que dichos fenómenos han modificado nuestras ideas acerca de Shakespeare (y acerca de la comedia), sobre todo como consecuencia de la digitalización, proceso que nos ha hecho cuestionar el conjunto de características que determinan lo que es una representación, y qué criterios debemos adoptar para valorar sus méritos. La cuarta parte, designada «Global Shakespeare», examina el tema de la interculturalidad que traspasa fronteras globales y locales: por un lado, «importando» a Europa y a Norteamérica producciones de Shakespeare hechas en el mundo oriental, o por otro, «exportando» producciones anglo-americanas a países lejanos.

Dichas consideraciones nos hacen preguntarnos, pues, ¿en qué consiste «Shakespeare» (y por ende, la comedia) en el teatro de hoy? ¿Qué significado tendrá una puesta en escena de Shakespeare (o de una comedia) percibida como una práctica cultural? ¿Qué significado tendrá una obra dramática si predomina el montaje sobre el texto? ¿Hasta qué punto puede «significar» la obra, y hasta ser «Shakespeare» (¡o una comedia!) si le falta en menor o mayor grado el texto? ¿En qué consiste lo «shakesperiano» (o lo de la «comedia») de una puesta en escena en la cual el texto no es más que un elemento marginal? (Bulman: 2017: 3). Y finalmente, ¿en qué manera está alterando la tecnología el cómo se hace comprender la puesta en escena? (Bulman: 2017: 6).

Se ha vertido mucha tinta sobre cómo el desarrollo tecnológico

obliga a cambiar la forma en que el público accede a la obra teatral shakesperiana (al igual que a la comedia). Cuando la tecnología autoriza al espectador para que pueda «interactuar» en un mundo virtual con lo que ve, e incluso introducir material procedente de fuentes externas que afecta cómo se desarrolla la representación, cabe preguntarse ¿en qué se convierte no sólo la obra de por sí sino también la vigencia «autor-itativa» del mismo dramaturgo? (véase Worthen: 1997) Otro dato a tener en cuenta es el hibridismo que resulta de la incorporación de dichas nuevas tecnologías, al igual que ocurrió hace una generación cuando empezaron a incorporarse en las representaciones teatrales las tecnologías del film. ¿En qué medida influyen, pues, los medios interactivos en los espectáculos teatrales en vivo? Si, por un lado, los sitios web interactivos, los videojuegos y las redes sociales han puesto en primer plano la actuación y participación del espectador como intérprete («player»), obligando a que este responda a apuntes textuales y visuales, persiga enlaces diferentes y construya sus propias trayectorias narrativas, por otro lado las mismas compañías teatrales han involucrado al público en dicho papel nuevo, no tanto como voz colectiva sino como individuos dispuestos a configurar su propia experiencia. En ciertos casos, esta dinámica podría terminar fragmentando la obra teatral, permitiendo a los espectadores moverse en las tablas, elegir las escenas que desean ver y recurrir a la representación así como navegan por Internet. Tales prácticas no sólo van reconstituyendo lo que significa *experimentar* una representación teatral sino también continúan replanteando la ética del espectador. El guion teatral sirve sólo de punto de partida, siendo únicamente una fuente de inspiración para llevar a cabo un «event», un acontecimiento absorbente por el cual el individuo se vuelca del propio yo en la representación: digamos el punto final lógico de un ensimismamiento al que conduce la implicación bien obsesiva de los medios sociales. Esto es, al estudiar la puesta en escena de una obra dramática, acabamos estudiándonos a nosotros mismos: nos convertimos en el sujeto, pues *Hamlet* o *La vida es sueño*, «c'est moi.»

Lo cierto es que el advenimiento de la digitalización ha cambiado radicalmente lo que significa «representar en vivo» (Bulman: 2017: 7). En su libro, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Philip Auslander (1999: 56) ha sostenido que lo de «liveness» («en vivo») no evolucionó hasta surgir la reproducción de una representación en vivo, por ejemplo, dentro del género cinematográfico. La red ha ensanchado lo que podría significar «en

vivo», ofreciendo a los usuarios una realidad virtual en la cual podrían participar: los relés digitales de producciones en vivo de la Royal Shakespeare Company, o del Royal National Theatre londinense, destinados al público en salas de cine por el mundo entero, dificultan el concepto de «liveness», de «en vivo», pues incorporan ya una sensación de co-presencia entre los usuarios de Internet, además de comunicación con otros, siendo las redes sociales portadoras de todo. En términos incluso más radicales, los avances en la tecnología digital han descentrado al actor (de forma análoga a como, en teoría, las puestas en escena pos-modernas han descentrado el texto). Así es que el presunto aspecto fundamental de la experiencia estética—el cuerpo del actor—se ve descentrado, pues se ve sustituido por un simulacro digitalizado. Si bien no queda más que un simulacro de la puesta en escena, ¿en qué se ha convertido el teatro? y ¿cuál será el papel del actor allí dentro?

Y no sólo eso: se ha planteado ¿en qué medida, frente a cualquier puesta en escena, va a ser reemplazado, o ha sido reemplazado ya, el arte tradicional de escribir reseñas y estudios por otra práctica más «democrática» pero menos exigente, es decir, la pluralidad de respuestas redactadas por espectadores normales y aparecidas directamente en línea y mediante la redes sociales (en blogs, en Twitter, en Facebook, etc.), poniendo así en duda el papel de las críticas especializadas, y en cierto sentido tornándolas como obsoletas? En mi capacidad de crítica e investigadora de teatro en vivo por antonomasia, opino que este enfoque en criterios no tanto del intelecto como del gusto popular es indicio de la difícil realidad a que se ven enfrentados el mundo del teatro y su público.

Lope de Vega y la digitalización del gusto popular

La gran variedad de gente así involucrada en circunstancias cada vez más personales, prácticas, interactivas y democráticas podría vincularse, si se nos permite hacer un aparte con un guiño cómplice, citando unos de los versos más conocidos y controvertidos del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), de Lope:

Y escribo por el arte que inventaron
 Los que el vulgo aplauso pretendieron
 Porque, como las paga el vulgo, es justo
 Hablarle en necio para darle gusto. (45-48)

En lo que respecta a los dos primeros versos, no podemos menos que recurrir a lo expuesto por Felipe Pedraza en su erudita edición crítica y anotada del *Arte nuevo* aparecida en 2016: que «además de dar por sentado que la concepción teatral defendida por la tradición erudita no es la única posible, el dramaturgo arrostra en estos versos la más grave acusación que le hacían sus adversarios: su proclividad a buscar, por obvias razones mercantiles, la acogida favorable de un auditorio poco instruido» (171).

Cuestión disputada es el concepto del vulgo en Lope y sus contemporáneos. Cabe recordar que en 1668, y añadida al final de la segunda edición de su *Rhythmica*, publicó el erudito Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682) su epístola XXI: el primer acercamiento crítico de carácter monográfico sobre el *Arte Nuevo*. Opinó Caramuel, en cuanto a ese interés por el aplauso vulgar, que Lope coincidía con Góngora en los siguientes versos sacados del romance, *La Fábula de Píramo y Tisbe*, de 1618 (Pedraza y Conde Parado: 2016: 171, 808-809):

digno sujeto será
de las orejas del vulgo;
popular aplauso quiero
perdónenme los tribunos (vv. 13-16; Pedraza: 2016: 172)

Pese a la dificultad de definir el concepto del «vulgo», tanto en la obra de Caramuel como en la de Lope, se trata de establecer, según Pedro Conde Parrado, «una caracterización de evidentes tintes socio-económicos» (Pedraza y Conde Parado: 2016: 762). Advierte Caramuel, haciendo distinguos a dicho concepto en la siguiente traducción del latín del segundo párrafo de su obra:

por *vulgo* no entiendo a los ciudadanos, pues estos oyen la comedia, les esté gustando o no, con respeto, ni tampoco a los maestros de los oficios más nobles, pues los mercaderes, orífices, arquitectos, pintores, escultores, etc. son gente acomodada y muestran compostura en sus acciones. Que ¿a quiénes me refiero? Pues a sastres, zapateros, lacayos, campesinos, arrieros y similares, a los que por el escándalo que montan llamamos «mosqueteros» de la comedia. (Pedraza y Conde Parado: 2016: 178, 768)

Según comenta Conde Parrado, «ese ‘vulgo’ que debe tener en mente el dramaturgo lo conforman las que hoy llamaríamos ‘clases

medias,» pese a reconocer, a renglón seguido, «la presión de las clases más bajas que formaban el grueso de los mosqueteros», y de sustituir más adelante un término más neutro como es auditores: «un público general que abarca a ricos y pobres, doctos e indoctos» (2016: 762).

Sin duda, lo que Lope podía pensar del *vulgo* estaba en gran medida conforme con lo expuesto por Caramuel y por otros contemporáneos, pues en palabras de Pedraza, «era idea aceptada en una sociedad dominada por la nobleza y su concepto aristocrático de la moral» (Pedraza: 2016: 178). Pese a la denominación peyorativa del concepto de vulgo, se ha señalado, explica Pedraza, que «el término se usa con el doble objetivo de ganarse la benevolencia de los académicos y de recordar su éxito en los corrales entre el público mayoritario y popular» (Pedraza: 2016: 178), aunque se conocía perfectamente el carácter heterogéneo de estos auditorios. La apelación (despectiva) al *vulgo* como «receptor, pagador y rector» del nuevo teatro indica también una realidad nueva, continúa diciendo Pedraza, eso es: «los derechos del público (incluso del menos preparado) a entablar un diálogo con el artista frente a cualquier tentación elitista de renunciar al vulgo», el que como escribió Lope es «el padre de la fama» (Pedraza: 2016: 179). (Esto lo escribió El Fénix en *La prueba de los ingenios*, obra aparecida en 1617 que reflexiona sobre el deseo homoerótico, el travestismo, y la igualdad entre géneros, defendiendo a la mujer contra las críticas misóginas que negaban que fuese capaz de demostrar su ingenio.)

Volviendo a los dos últimos versos pareados, arriba citados—«porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto»—se destacan palabras con connotaciones opuestas: el orden y la justicia frente al deseo y el placer. Si bien desprecia Lope el arte antiguo («echo a Terencio y Platón de mi estudio»), reconoce la razón que tiene («suele/ dar gritos la verdad» [43-44]). Según opina Pedraza, estos versos bien conocidos han sido malinterpretados por la ironía que emplea Lope: «escribe por las normas que dicta el aplauso popular», pero considerando estas contradicciones, «pide a los académicos que reconozcan que el cliente siempre tiene razón y hay que ofrecerle lo que desea y paga»; eso es, se defiende en estos versos «el derecho del espectador a ser complacido por el artista» (Pedraza: 2016: 174). Además afirma el estudioso que Lope se expresa como lo harían los enemigos de su teatro, adelantando estratégicamente a sus críticas y desarmándolas dialécticamente, con lo cual no creía en lo de «hablar en necio» (Pedraza: 2016: 174). Queda

vigente lo que argumentó Rinaldo Froldi en 1973: «evidente es, para quien sepa leer bien, que Lope no pensaba de ninguna manera que fuese vulgo su auditorio», pues «asume irónicamente un nombre que sus adversarios pedantes acostumbraban a usar para referirse al público de las *comedias*» (citado en Pedraza: 2016: 174).

A pesar de las protestas teóricas sobre la tiranía del público, en su práctica cotidiana la comedia era, según concluye Pedraza, «un producto cultural que paga . . . un auditorio amplio, de variados contrapuestos intereses sociales y culturales, que hay que satisfacer en conjunto» (Pedraza: 2016: 175). Lope lo repitió varias veces: que escribía no tanto por opinión como por dinero. Nos atrevemos a pensar que, a fin de cuentas, no hay tanta distancia entre la era áurea de ayer y la era digital de hoy en cuanto a la diversa condición de los receptores (oyentes o lectores), siendo lo justo darles gusto pero a cambio de tener un éxito de taquilla. Quienes desean involucrarse en el arte nuevo de hacer teatro en este tiempo se enfrentarán, sin lugar a dudas, con la misma cuestión candente planteada por la Shakespeare Theatre Company de Washington DC, una de las incondicionales sedes de los clásicos, en una reseña teatral recién aparecida en *The Washington Post*:

The question of how a big, aspirational classical theater confronts a culture in which youth is held up as a golden ideal—and plays of old can be dismissed by large swaths of the population as boring—is a particularly burning one at the momento (El asunto especialmente candente en este momento es de cómo una compañía de teatro clásico grande y ambiciosa se enfrenta a una cultura en la que la juventud es considerada como un dorado ideal; y en la que las obras de teatro de antaño pueden ser juzgadas aburridas y por ende ser descartadas por amplios sectores de la población). (Marks: 2018)

Podría quizá pensarse que se solucionaría el problema, no tanto por hablarle «en necio» a dicha gente, sino por animarla, incorporando las nuevas tecnologías de digitalización en la experiencia teatral. No obstante, como nos ha advertido en otro sentido Isabel Bordes en su capacidad de jefa de área de los procesos y servicios digitales de la Biblioteca Nacional, «Digitalizar es necesario, pero no es lo suficiente».

Algunas aportaciones de *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance*

Se examinarán a continuación varias ideas con respecto a la representación y la difusión del teatro de Shakespeare, aparecidas en alguno que otro ensayo recopilado en el tomo de Bulman (2017), con el fin de determinar en qué medida dichos ejemplos podrían aplicarse asimismo a la representación y la difusión de la comedia. Como punto de partida, hemos tomado el ensayo de Andrew James Hartley, «Dialectical Shakespeare: Pedagogy in Performance» (Shakespeare dialéctico: La pedagogía en las tablas), en el cual el autor aborda la temática «experimental» del llamado «Proyecto Shrew» que realizó con estudiantes universitarios. Se trata de montar, de formas distintas, escenas completas o parciales que se enfocan en la relación entre los protagonistas Kate y Petruchio (y se podría enfocar de manera parecida en la relación entre gran cantidad de personajes de la comedia). En aquel caso shakesperiano, cada acercamiento (llamados poco metódicamente isabelino, romántico, cruel, atrevido) consta de un elenco distinto que a menudo cruza las líneas del género y va acompañado de pasajes narrativos que subrayan ciertos elementos. Así es que el montaje no es tanto una adaptación como un indicio de la historia cultural de la obra, una aproximación dialéctica al texto y un análisis metateatral de cómo el teatro puede significar, o sea, evocar cualquier signo o fenómeno interpretable (Bulman: 2017: 126). El propósito no es de buscar verdades categóricas, ni de favorecer un acercamiento sobre otro, sino de obligar a que los actores se planteen, con cierto distanciamiento crítico posmoderno, varias aproximaciones a los personajes y al universo socio-político del montaje, y de estudiar hasta qué punto el texto pueda admitir dichos conceptos (Bulman: 2017: 129). Si bien, en los encuentros con el público llevados a cabo por los estudiantes después del experimento teatral surgen temas de palpitante actualidad tal y como la desigualdad y la doble moral, además de puntos de igualdad y diferencia que pueden darse a conocer a través de una obra pre-moderna, dichos encuentros también permiten que el público responda intelectual y emocionalmente al espectáculo como para convertirse en co-creadores del evento (Bulman: 2017: 136).

Pasemos ahora a la aportación experimental de Carol Chillingworth Rutter, «Shakespeare for Dummies Or, *'See the Puppets*

Dallying» (Shakespeare para idiotas, o ver los títeres entreteniéndose), en la cual se comenta la creciente presencia de títeres como intérpretes en los montajes de Shakespeare, y cuyo título incorpora efectivamente un verso de *Hamlet* sobre los títeres (3.2.246-47). Rutter considera cómo obran tales títeres para obligar a que el público ensanche sus horizontes de percepción (Bulman: 2017: 67). Se pregunta—adecuadamente para este momento pos-milenario—si los títeres-intérpretes permiten que Shakespeare sea más accesible al vulgo, la parte más numerosa de la ciudadanía, marcando así una vuelta cultural hacia lo familiar y lo popular de modo que la obra dramática parezca menos elitista, erudita, poética (Bulman: 2017: 65). Consta que las puestas en escena que se sirven de títeres, al disminuir la talla de los «actores», acaban disminuyendo el halo de gloria que supuestamente rodea la obra de Shakespeare (y por extensión la comedia), desmitificando así su teatro para el público de hoy. Además el truco ingenioso de los títeres les concede cierta libertad imaginativa al director, al elenco, y al equipo técnico cuando montan una obra clásica, incluso para representar la violencia y para atender a otras formas—metateatrales—de engañar y desengañar al público (Bulman: 2017: 68).

Centrémonos ahora en el ensayo redactado por Thomas Cartelli, «High-Tech Shakespeare in a Mediatized Globe: Ivo van Hove's Roman Tragedies and the Problem of Spectatorship» (Shakespeare y la alta tecnología en un mundo dominado por los medios: las tragedias romanas de Ivo van Hove y la problemática de ser espectador). En dichas producciones, las acciones en escena son reproducidas mediante múltiples imágenes, de dimensiones y extensiones variadas, que están proyectadas sobre una pantalla (Bulman: 2017: 267). El diálogo y el contenido dramático se reducen a un elenco de actores y bustos parlantes, imitando, digamos, cómo los medios globales suelen generar simulacros (Bulman: 2017: 267-68). Se crea así una experiencia inmersa para el público, animándole a compartir el escenario con los actores y a disfrutar conjuntamente sus observaciones los unos con los otros, al mismo tiempo que experimentan la representación a través de proyecciones desplazadas (Bulman: 2017: 269). Según dice Cartelli:

Given the number and variety of screens and the projected action, images, and verbal messages displayed on them, *Roman Tragedies* prompts audiences to adopt the distracted viewing habits that obtain at professional basketball and ice-hockey games where

the live-action players have to compete for audience attention with their replications on large overhead screens and on smaller vending-station monitors. (Dada la cantidad y variedad de pantallas, y de la acción, las imágenes y los mensajes verbales que se proyectan en ellas, las tragedias romanas de Shakespeare obligan a que el público adopte una atención semejante al modo distraído del espectador de un partido de baloncesto o de hockey sobre hielo profesionales cuando, para atraer su atención, los jugadores en vivo se ven obligados a competir con sus propias imágenes suspendidas en enormes pantallas o en monitores más pequeños). (Bulman: 2017: 272)

Si bien Cartelli reconoce que la «intermedia» y su condición de «remediation»—el proceso por el cual los medios emergentes son adaptados y reestructurados según las convenciones de los medios anteriores—constituyen una orientación hacia el futuro (Bulman: 2017: 275), también opina él que el arte escénico ha sido «colonizado» por la industria del ocio creada a través de la alianza entre los medios globales, la élite política y económica y el famoseo (Bulman: 2017: 279). A fin de cuentas, concluye el autor, puede que dichas formas de teatro experimental susciten cierta discusión crítica mientras que las puestas en escena más tradicionales—pongamos por caso las de la Royal Shakespeare Company o de la Compañía Nacional de Teatro Clásico—no suelen ser sometidas a tal juicio crítico.

Cabe destacar igualmente la aportación de Pascale Aebischer, «Technology and the Ethics of Spectatorship» (La tecnología y la ética en el espectáculo y el público). Invoca la autora como trasfondo las ideas de Richard Schechner sobre el teatro (medio)ambiental y las de Robert Weimann sobre los espacios escénicos de «locus» y «platea». Su propósito es el de plantear cómo los avances digitales pueden permitir una reconfiguración del encuentro cara a cara, según el cual la co-presencia del intérprete y el espectador en un tiempo y lugar determinados ya no es requisito (Bulman: 2017: 302). Las producciones citadas se sirven de los medios digitales para crear «espacios conceptuales» dentro y fuera del edificio en que se desarrolla la representación, al mismo tiempo y en momentos diversos a que tienen lugar dichos encuentros éticos del espectáculo y su público (Bulman: 2017: 302). Los ejemplos proporcionados, desde el uso de la tecnología poco avanzada de la luz de sala, al uso sofisticado de los medios digitales, pueden provocar nuevos modos de experimentar, comprender y confrontar las obras dramáticas de

Shakespeare o las comedias del siglo áureo, «re-mediando» así la dinámica entre el intérprete y el espectador de la obra de ayer para un público de la era digital de hoy (Bulman: 2017: 318).

Y no sólo eso: Sarah Werner, en su ensayo, «Performance in Digital Editions of Shakespeare» (La representación en las ediciones digitales de Shakespeare) busca remediar, a través de la tecnología digital, las dificultades para grabar y volver a poner representaciones para un público mundial, así convirtiendo a lectores en espectadores a pesar de las restricciones impuestas por la tecnología, el dinero, los derechos y la imaginación (Bulman: 2017: 341). Si bien las ediciones digitales les permiten a los usuarios escuchar o ver grabada la representación de una obra o hasta fragmentos o «clips» de ella al mismo tiempo que leer el texto, dicho procedimiento puede impedir que se admitan otras interpretaciones, pues para realizar un montaje se tienen que hacer resaltar determinados conceptos dramáticos y teatrales. La cuestión palpitante se expresa así: ¿A qué tipo de representación están dando acceso estas ediciones digitales?

Finalmente consideremos el ensayo de Christie Carson, «Performance, Presence, and Personal Responsibility: Witnessing Global Theatre in and around the Globe» (Representación, presencia y responsabilidad personal: viendo el teatro global en y alrededor del mundo), el cual constituye una lectura imprescindible para estudiosos no sólo de la puesta en escena sino también de las humanidades. Afirma Carson, «sin deshacerse en disculpas», que por mucho que parezca «elitista» o «privilegiado» (=«exclusive») su argumento, los medios sociales (Blogs, Twitter, Facebook, Academia.edu, Google scholar, etc.) no deberían sustituir la investigación tradicional y sistemática que depende de la expresión escrita y oral para entablar conversaciones con expertos tanto en el campo propio como ajeno (Bulman: 2017: 458). Importa más que nada la *presencia* no del experto virtual, por así decirlo, como el de carne y hueso. «Being there» supone para Carson una responsabilidad: la de estar presente en una representación para tener conocimientos basados en datos fenomenológicos experimentados en el momento (Bulman: 2017: 462). Se trata aquí de la experiencia de la misma autora, de haberse visto obligada a estar físicamente presente para ver y comentar la obra dramática shakesperiana en su totalidad, interpretada en más de cuarenta idiomas en el festival «Globe to Globe» celebrado en Londres en 2012. De hecho, ella ha podido tener los debidos conocimientos asequibles sólo al individuo que se entregue en cuerpo y alma como crítico y público a la vez (Bulman:

2017: 462). Teniendo en cuenta los análisis de las puestas en escena que ha realizado, Carson se interroga así con respecto a nuestra cultura de consumo: ¿En qué medida podría ella gozar de autoridad como estudiosa y crítica, dado que cualquier persona que pudiese conectar en internet podría conseguir acceso a todas las producciones presentadas durante el festival? (Bulman: 2017: 462-63). Una cuestión candente, pues puede que el mundo digital nos haya convertido a todos nosotros en cuentacuentos y actores, si no en expertos—frecuentemente inexpertos—de la representación teatral.

El mundo virtual y la actualidad: vía de escape en plena pandemia del COVID-19

El mundo de la cultura ha sido uno de los más afectados por la suspensión de la vida cotidiana que se produjo en todas partes a causa de la expansión del COVID-19 (por no hablar del número de víctimas y la ruina económica). Pongamos por caso las medidas extraordinarias adoptadas por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas (INAEM) en Madrid: la «prolongación del cierre de [sus] espacios escénicos» (incluso desde luego el Teatro de la Comedia, sede de la Compañía de Teatro Clásico) y la «cancelación de todos los espectáculos programados por las unidades del INAEM», además de la «devolución escalonada del precio de las localidades afectadas por estas cancelaciones y la suspensión de la venta de entradas por todos [sus] canales» (Compañía: 2020).

Telones bajados por la pandemia, estrenos anulados después de meses de ensayos, funciones canceladas. He aquí la emotiva reacción del Royal Theatre de la ciudad de Saint Helens (UK) al publicar una foto de un escenario vacío con una luz en el centro en plena pandemia de la enfermedad por el COVID-19, acompañada del siguiente texto:

En el teatro tenemos una tradición. Cuando está vacío, siempre dejamos una luz encendida. Normalmente, la dejamos sobre un trípode en el escenario y se conoce como luz fantasma o luz testigo. Significa que, aunque el teatro esté vacío, regresaremos. . . Podemos estar de baja, pero nuestra pasión, nuestra creatividad, nuestro impulso sigue siendo el centro del escenario. Desconectaremos estas luces testigo en poco tiempo. Mientras tanto, aquí hay una para que el mundo sepa que regresaremos. (citado en Vidales: 2020)

No obstante, «the show must go on» (el espectáculo debe continuar) es el lema (originalmente del Barnum y Bailey Circus en el siglo XIX para tranquilizar al público si un animal se soltaba o un artista se hería) adoptado por muchos profesionales e instituciones escénicas. De esta situación inesperada si no desesperada de confinamiento, los creadores de las artes escénicas—el cine, el arte, el teatro, la ópera y la música—encontraron de cierto modo un aliado en el mundo virtual, pues instituciones públicas y privadas, compañías de todo tipo convirtieron el Internet en un magnífico escenario en el que ofrecieron de forma gratuita grabaciones de espectáculos. Pongamos por caso la Metropolitan Opera de Nueva York que ofreció la emisión de una producción diferente cada día de su fondo audiovisual. Y no solo eso: el Royal National Theatre de Londres, por su parte, consagró la emisión de una producción diferente cada semana de su fondo de *National Theatre Live*, teatro en vivo por medios virtuales, con lo cual «the intimate camerawork of its web broadcasts [gave] everyone the best seat in the house» (el manejo íntimo de la cámara de vídeo en la emisión de la página web permitió que cada espectador gozase de la mejor localidad de la sala) (Pollack-Pelzner: 2020). Bajo esta misma idea, el Teatro Lliure de Barcelona preparó un programa de contenidos digitales para el tiempo que durara la cuarentena por el coronavirus. Se dividió en tres apartados: obras teatrales completas en su canal de YouTube, textos en Twitter de varias piezas teatrales y fotografías históricas en Instagram. Y la Compañía Nacional de Teatro Clásico ofreció *El médico de su honra*, de Calderón, en la versión de Adolfo Marsillach en 1995 (ver Hernando et al.: 2020).

Si bien no es lo mismo ver una obra de teatro desde un patio de butacas que frente a una pantalla, todavía se puede sacar provecho de la intensidad del encuentro virtual, viéndolo todo desde otra perspectiva, frecuentemente cara a cara con el intérprete debido a las tomas en primer plano. Como hemos visto, en toda esta experiencia de desesperanza hay un resquicio de esperanza para las artes escénicas, y sobre todo para el mundo del teatro que nos concierne aquí. Eso sí, gracias a los avances en la tecnología digital que han tenido gran impacto sobre la concepción actual de la puesta en escena de la obra dramática, cómo se difunde y qué impacto cultural tendrá, hasta en situaciones extraordinarias e inesperadas. Ante tal afirmación, no obstante, es preciso traer siempre a la memoria que las obras dramáticas que nos ocupan de la época pre-moderna, las de

Shakespeare y del siglo áureo español, fueron creadas para ser ejecutadas en vivo, ante un público y en un lugar destinado a la representación.

SUSAN L. FISCHER
BUCKNELL UNIVERSITY

Bibliografía

AEBISCHER, Pascale. (2013). *Screening Early Modern Drama: Beyond Shakespeare*. Cambridge, UK. Cambridge University Press.

AUSLANDER, Philip. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Abingdon, UK. Routledge.

BORDES, Isabel. (2018, el 20 de noviembre). «Digitalizar es necesario pero no es suficiente: un sueño depositado en la colección de TSO de la BNE». Ponencia leída en el IX Congreso Internacional Lope de Vega: «Lope y el teatro del siglo de oro. Patrimonio, difusión e investigación en la era digital». Madrid. Biblioteca Nacional de España.

BULMAN, James C. (Ed.). (2017). «Introduction». *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance*. Oxford. Oxford University Press.

CARSON, Christie y Peter KIRWAN (Eds.). (2014a). *Shakespeare and the Digital World: Redefining Scholarship and Practice*. Cambridge, UK. Cambridge University Press.

----- (2014b). «Conclusion: Digital Dreaming». Edición de *Shakespeare and the Digital World: Redefining Scholarship and Practice*. Cambridge, UK. Cambridge University Press. 238-57.

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO. «Suspendidas las representaciones como medida excepcional ante el COVID-19». <http://teatroclasico.mcu.es/2020/04/06/el-teatro-de-la-comedia-suspende-sus-representaciones-hasta-el-26-de-marzo-inclusive-como-medida-excepcional-ante-el-covid-19/>

DOWD, Vincent. (2013, el 16 de julio). «Shakespeare's Globe to take *Hamlet* on World Tour», BBC News. <http://bbc.co.uk>

FISCHER, Susan L. (2020). Análisis crítico. James C. Bulman (Ed.), *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance* (Oxford, Oxford University Press, 2017) en *Cabiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies*. 102. 1. 121-36.

HERNANDO, Silvia, Gregorio BELINCHÓN, Alessandro LEONE, Raquel VIDALES y Tommaso KOCH. (2020, el 16 de marzo). «¿Qué planes culturales puedo hacer hoy en casa?» *El País*.

<https://elpais.com/cultura/2020-03-16/un-menu-cultural-selecto-y-accesible-para-resistir-el-encierro-por-el-coronavirus.html>

KIRWAN, Peter. (2014). «Introduction: Pedagogy». *Shakespeare and the Digital World: Redefining Scholarship and Practice*. Edición de Christie Carson y Peter Kirwan. Cambridge, UK. Cambridge University Press. 58-62.

MARKS, Peter. (2018, el 23 de agosto). «The Dilemma for Shakespeare Theatres: Increasing Audiences without Selling their Souls». https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/the-dilemma-for-shakespeare-theaters-increasing-audiences-without-selling-their-souls/2018/08/23/c6aa59da-935f-11e8-8ffb-5de6d5e49ada_story.html?utm_term=.97bc6463a6b9

O'DAIR, Sharon. (2014). «All's Well that Ends Orwell». *Shakespeare and the Digital World: Redefining Scholarship and Practice*. Edición de Christie Carson y Peter Kirwan. Cambridge, UK. Cambridge University Press. 115-26.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (Edición crítica y anotada) y Pedro CONDE PARRADO (*Fuentes y ecos latinos*). (2016). Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

POLLACK-PELZNER, Daniel. (2020, el 25 de abril). «Why London's National Theatre is Hooking Online Viewers: The intimate camerawork of its web broadcasts gives everyone the best seat in the house». *The Atlantic*. https://www.theatlantic.com/culture/archive/2020/04/national-theatre-hooking-online-viewers/610660/?utm_medium=10today.ad3li.20200425.421.1&utm_source=email&utm_content=article&utm_campaign=10-for-today---4.0-styling

VIDALES, Raquel. (2020, el 26 de marzo). «El teatro deja la luz encendida en la Red». *El País*. <https://elpais.com/cultura/2020-03-26/el-teatro-deja-la-luz-encendida-en-la-red.html>

WORTHEN, W. B. (1997). *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge, UK. Cambridge University Press.